

*L'epilogo del progetto di Sigifredo:  
la Corte celeste dipinta in Sant'Antonino a Piacenza*

Fabio Scirea

Full Presentation [**front**]

Il più importante santuario suburbano di Piacenza, dedicato al martire Antonino, fu fondato in età paleocristiana, forse dal vescovo che vi trovò sepoltura, Vittore. A dispetto di convinzioni radicate, esso non fu mai chiesa cattedrale, ma intrattenne con il complesso episcopale uno speciale rapporto, come fu ad esempio per i santuari di Sant'Ambrogio a Milano, di Sant'Alessandro a Bergamo, di San Bassiano a Lodivecchio. A Piacenza si aggiunge la prossimità alle mura e alla cattedrale stessa, verso cui è rivolto l'ingresso principale in chiesa, ricavato nella testata del braccio di transetto nord e dalla metà del XIV secolo dotato di un portico monumentale, detto «Paradiso». [**2 veduta**]

La vicenda critica relativa all'edificio e alle sue fasi costruttive è piuttosto articolata, ma in virtù degli studi di Anna Segagni, Giovanna Valenzano e Paolo Piva si è giunti ad una buona messa a punto, pur in attesa di un auspicato studio monografico a più mani. In estrema sintesi: della struttura paleocristiana non resterebbe alcuna evidenza, eccetto mattoni reimpiegati ben datati dalla termoluminescenza, e lo stesso vale per la presunta ristrutturazione di IX secolo; ciò nonostante le suggestive, o meglio azzardate, proposte restitutive dell'architetto Livia Bertelli (1991). L'attuale struttura si deve così alla completa ricostruzione avviata su impulso del vescovo Sigifredo (997-1031). [**3 asson**] Essa prevede un impianto basilicale a tre navate già con altrettante absidi orientali, cui si innesta un possente corpo occidentale 'germanico', a tre bracci con altissima campata di incrocio su dodici pilastri in quadrato, base di imposta di una [vertiginosa] torre ottagonale non sottocupolata. Per quanto oggi visibile, al netto dei rimaneggiamenti di età moderna e dei restauri di Giulio Ulisse Arata (1918-1919), l'intera struttura mostra caratteri di unitarietà, compresa la torre, pur senza escludere dilazioni temporali dovute a dinamiche di cantiere.

L'*Historia ecclesiastica di Piacenza* del 1651 (P.M. Campi, p. 308, ll. 2-4) e il *Chronicon Placentinum* (Musso, ed. Muratori, col. 451B) segnalano la consacrazione della chiesa rispettivamente per l'anno 1014 e l'anno 1022: potrebbe trattarsi del medesimo atto tramandato con lieve sfasamento temporale dalle due fonti; oppure di due distinte consacrazioni, [considerata la diffusa reiterazione di tale rituale, nelle condizioni e per le ragioni più diverse]. Come che sia, pur accordando fiducia all'una, all'altra o a entrambe le fonti [indirette], la consacrazione di un altare, per la cui funzionalità al limite poteva bastare una tettoia [provvisoria], non necessariamente è da legare a significative progressioni del cantiere, né tantomeno al completamento dell'intera struttura [architettonica]; ciò a differenza di quanto avveniva con il ben diverso rituale di dedizione, come attesta il noto caso di San Vincenzo a Galliano. Di conseguenza, considerando la maturità formale della torre e le indicazioni provenienti dal decoro dipinto, pare più plausibile dilazionare il completamento del cantiere nel corso del secolo XI.

[4 **quadro**] Ad un impianto architettonico imponente faceva riscontro un altrettanto imponente decoro parietale dipinto, prima che il sistema voltato tardogotico (1459-1466) e poi il rivestimento neogotico (1852-1856, rimaneggiato nel 1889) lo riducessero a lacerti nei sottotetti, in parte strappati nel 1972 e appesi nel braccio di transetto nord. [5 **schema nav**] Il cleristorio della navata schierrava monumentali figure entro un finto loggiato ad arcate alternate a cuspidi. In seguito ad accurate ispezioni del sottotetto, nel 2017 ho proposto una nuova restituzione del programma iconografico, secondo la quale lungo la parete sud si allineavano Profeti (Amos) e Re dell'Antico Testamento (forse Davide e Salomone), affrontati ad apostoli (Giuda Taddeo) [6 **Giuda**] e padri della Chiesa (almeno un vescovo nimbo, forse Gregorio Magno), per un totale di 30 figure (forse incrementate lungo i lati corti del cleristorio); ad essi si sommano i 18-20 mezzobusti di vegliardi dell'Antico Testamento, consapevolmente privi di caratteri identificativi, entro tabelle del meandro sommitale a svastiche uncinate.

Il richiamo ai modelli romani si precisava nella sequenza dall'abside verso la controfacciata, nel disporre le figure neotestamentarie alla destra del perduto (ma immancabile) Cristo absidale, nel probabile rapporto figurale fra Antico e Nuovo Testamento, nel ribadire il primato papale accostando Gregorio Magno agli apostoli. Per contro, la scelta di amplificare la sequenza di figure stanti, equiparata per dimensioni al presumibile registro narrativo sottostante, è indice di un'elaborazione autonoma rispetto a Roma, accordando ampio rilievo all'architettura illusoria e facendo coesistere alla pari iconicità e narrazione, in attesa della soluzione radicalmente non narrativa di San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese (inizio del XII secolo).

[7 **asson**] In questa sede prosegue l'analisi del decoro dipinto focalizzandosi sul corpo occidentale. Durante il restauro completato nel 1991 è stata riportata alla luce la tessitura muraria romanica del lato ovest della base di imposta dell'incrocio [8 **archi**], che prevede tre archi a tutto sesto su imposta rialzata, capitelli scanzonati e pilastri cilindrici, nonché pilastri angolari polilobati. [9 **gemme**] Lungo i sottarchi laterali si conservano lacerti di quadrettature policrome di gemme sfaccettate entro cornice a bande giuntate da file di perle: il medesimo pattern marca il confine verticale fra i setti figurati e il presbiterio in San Pietro ad Agliate (metà XI?), o direttamente l'arco absidale ad Acquanegra (inizio XII); in entrambi i casi in connessione con le cornici orizzontali a meandro, di analoga connotazione 'metafisica', in grado di mediare gli scarti semantici fra la dimensione terrena/storica delle sequenze narrative o di personaggi storici, e quella celeste/atemporale delle visioni teofaniche. Pertanto si può ragionevolmente presumere che in Sant'Antonino le quattro pareti sopra i sostegni ospitassero un decoro figurato 'celeste', eventualmente la Gerusalemme celeste di Ap 21,16, evocata dalla stessa scatola spaziale cubica ed in posizione non dissimile da quella che sovrasta l'ingresso al santuario di San Pietro al Monte a Civate.

[10 **asson**] L'architettura dipinta continua alla sommità dei tre bracci dell'incrocio, con un'archeggiatura pensile ad inquadrare mezzibusti di giovani martiri (?) alternati a corone ad anello gemmato in scorcio. [11 **sottarchi pensili**] La scarsa leggibilità della pellicola pittorica (sostanzialmente perduta nel braccio ovest, offuscata o 'protetta' da teli nei sottotetti nord e sud, di difficile accesso e fruizione), non impedisce di restituire l'articolazione di base del decoro parietale; per tutti e tre i bracci l'archeggiatura figurata costituiva il solo intervento qualificante su pareti uniformemente intonacate e scialbate. L'assenza di *tituli*, nomi e attributi caratterizzanti, sommata alla genericità di volti e abiti panneggiati (almeno nelle parti visibili del braccio sud), suggerisce un'allusione collettiva al trionfo della fede attraverso il martirio; in ogni caso, da terra era preclusa la percezione di eventuali riferimenti specifici. [12 **asson**] Nel contesto di un santuario cimiteriale legato al clero cattedrale, un 'coro' di martiri doveva così circondare, esaltare e presidiare l'incrocio quale probabile spazio di ostensione delle reliquie del martire Antonino e forse del vescovo Vittore, ma anche quale allusione 'volumetrica', se non addirittura dipinta, alla Gerusalemme celeste di Ap 21,16.

Tale fregio martiriale fungeva al contempo da connettore fra la navata, spazio dell'Antica Alleanza e della Chiesa delle origini, e il braccio occidentale dell'incrocio, [13 **Corte foto**] recante sulla parete orientale una *Corte celeste* a registri sovrapposti, riscoperta durante l'ultimo restauro della chiesa (1983-1991) rimuovendo uno spesso strato di guano e contestualmente pubblicata con

l'errato appellativo di «Apocalisse». La leggibilità è assai compromessa e diversi elementi chiave sono perduti. Partendo dall'alto, ai lati del Cristo in trono, testimoniato dai soli piedi su suppedaneo gemmato, **[14 piedi Cristo]** fra la Vergine, Giovanni Battista e due arcangeli, **[15 Corte dis]** si dispongono le coorti angeliche, figure nimbate (santi? profeti?), i 24 vegliardi seduti con coppe e corone; sotto, ai lati di un soggetto scomparso, entro archeggiature alternativamente ad arco e a cuspidi si allineano i 12 apostoli, mentre la volta di XV secolo ha risparmiato il solo lembo superiore di un ulteriore registro **[16 Corte foto unita]**: a nord, si conservano un'arcata che inquadra una corona pendente e il braccio superiore di una croce gemmata, e l'attacco di un'ulteriore arcata; a sud, due figure nude aggrappate ad una sorta di arcata fanno presumere un contesto infernale. **[17 Croce]** Nel lacerto della metà sinistra Livia Bertelli ha riconosciuto il cosiddetto trono dell'Etimasia. Evitando di soffermarsi sulla scorrettezza di tale termine per connotare il trono trionfale, per nulla parusiaco, delle *insigna Christi* (rimandando a Resconi, Di Natale 20...), bisogna evidenziare come tale soggetto, a mia conoscenza, compaia sempre in asse con Cristo, sopra o sotto, mai ad un'estremità della composizione. Inoltre, bisognerebbe trovare un soggetto coerente per l'arcata adiacente.

**[18 Oleggio unita]** Alla ricerca di un'alternativa, è utile confrontare il Giudizio finale di San Michele ad Oleggio: nell'angolo inferiore sinistro della composizione sono raffigurati i tre patriarchi Abramo, Isacco e Giacobbe con le anime in seno, ciascuno entro un'arcata e sotto una corona pendente, il cui significato è esplicitato nel Seno d'Abramo dell'*Hortus Deliciarum* (1180 circa, f. 263v), dove le tre corone pendenti in triangolo e le due palme simboleggiano le «ricompense dei giusti». [in Baschet, *Le sein du Père*]. A Piacenza però sotto la corona si disponeva una croce monumentale, non assimilabile a quelle votive a loro volta appese **[19 Novalesa\_Sarnico]**. Come attesta lo stesso caso di Oleggio, non mancherebbe lo spazio per allineare in verticale la corona, la croce e il patriarca, ma si configurerebbe un'iconografia anomala, che sembra trovare parziale analogia solo nella sfuggente controfacciata della cappella di San Nazaro a Castione di Sarnico, presso il lago di Iseo, nel Bergamasco. Dell'intonaco dipinto romanico si conservano due soli lacerti: l'uno, a destra sopra il portale, lascia riconoscere una figura seduta ammantata, con il *rotulus* e il gesto della Parola, forse un apostolo **[20 Sarnico\_dx]**; il secondo, in basso a sinistra, mostra un personaggio seduto, sotto due corone pendenti e accanto ad una croce monumentale, seguita da figure in corteo. **[21 Sarnico\_sn]** L'ipotesi di vedervi Costantino ed Elena con la Vera Croce (Teresa Benedetti, Unicatt, inedito) non sembra percorribile, ma d'altro canto non emergono alternative plausibili, perché la figura seduta non sembra in alcun modo assimilabile al Seno di Abramo. La questione rimane aperta, sia per Sarnico sia per Piacenza, dove però quantomeno pare di poter individuare una valenza celeste/paradisiaca.

**[22 Vegliardi]** Altro dato saliente dell'impianto iconografico è la presenza dei 24 vegliardi seduti con coppe e corone, che stando agli studi di Yves Christe (1996, 1997, 2000) non comparirebbero nella pittura monumentale prima della fine del secolo XI. Nelle visioni di Ap 4,4, 5,8 e 7,11 l'esegesi medievale ha letto in prevalenza riferimenti alla Chiesa presente e trionfante, pur se non è mancato chi vi ha scorto *anche* allusioni parusiache. L'iconografia ha veicolato tale ambiguità, inserendo i vegliardi soprattutto in proiezioni *celesti* della Chiesa *terrestre* **[23-24 Pedret, Moissac]**, ma pure in visioni *anche* parusiache [Portico della Gloria di Compostela; forse abbazia di Payerne, Svizzera, inizio XIII: Christe 2000, pp. 111-112, ma in verità manca resurrezione morti, e ci sono la pesatura delle anime e il Seno di Abramo con Pietro alla porta del paradiso... ragionarci sopra].

In Sant'Antonino, ipotizzando sotto Cristo il trono o l'altare con le *insigna Christi*, saremmo di fronte ad una *Maiestas Domini*, da collocare senza incertezza nel tempo della Chiesa; in alternativa i vegliardi, gli angeli e gli altri santi sarebbero intenti ad adorare l'Agnello con sette corna e sette occhi di Ap 5,6, ugualmente inquadrabile nel *Millennium* della Chiesa. In entrambi i casi, sotto gli apostoli si disporrebbero contesti paradisiaci e infernali che accolgono le anime separate, mostrando l'aldilà prima della fine dei tempi, come nel tardo XIII secolo in San Michele al Pozzo Bianco a Bergamo **[25-26 PozzoB]**. Per contro, ipotizzando sotto Cristo la *Pesatura delle anime* e/o la netta suddivisione fra giusti e reprobí e/o la *Resurrezione dei corpi*, bisognerebbe aggiungere una variante alla casistica delle visioni parusiache.

Con i dati a disposizione non sembra possibile dirimere la faccenda, ma probabilmente il punto non è questo, quanto l'ossessione degli studi nei confronti delle connotazioni parusiache in composizioni che mostrano *anche e soprattutto* elementi chiaramente collocabili nel *millennium*, il tempo della Chiesa, che corre dalla morte e resurrezione di Cristo all'epilogo del Giudizio finale.

Per accennare brevemente alla questione, che richiederà una trattazione dedicata, è utile volgersi ad un contesto per certi versi analogo a quello di Piacenza, il corpo orientale a tre bracci di metà XI secolo dell'abbaziale di Farfa. [27 **Farfa**]. Nel braccio orientale restano pochi frammenti sui muri nord ed est di una rappresentazione molto articolata. A est, in basso, verso l'estremità destra, dopo una presumibile sequenza di apostoli, si riconosce Cristo a braccia aperte dietro un altare con croce astile. Lo affiancano due angeli con filatteri, e in quello a sinistra del Salvatore ancora si può leggere «...TE MALE / DICT H NI / GNEM E / T VI QUIA». L'allusione parusiaca è qui inequivocabile, ma solo per via dell'iscrizione, perché Cristo è qui in veste di sacerdote all'altare con il segno della sua Passione. Inoltre, alla base del muro nord si dispiega la Gerusalemme celeste gemmata di Ap 21,16, in parte già abitata ma allo stesso tempo meta finale di un gruppo di eletti invitati ad entrare da un arcangelo (?). La connotazione *anche e soprattutto* funeraria di tale visione sembra confermata da un Breviario dell'inizio del XII secolo proveniente proprio da Farfa, in cui è presente la diffusa antifona funeraria *In Paradisum*. La visione di Ap 21,16 è prevalentemente collocata dall'esegesi medievale nel tempo della Chiesa, e come tale deve essere intesa quella sull'arco trionfale di Santa Prassede [28 **Prassede**]. A Farfa gran parte dell'intonaco dipinto è andato perduto, ma il dato saliente è che l'allusione alla fine dei tempi è soltanto una delle componenti di una visione *sintetica* a più 'tempi' e 'dimensioni'.

La questione emerge nitidamente anche nella cosiddetta Tavola vaticana [29 **Tvat**], che al preciso riferimento parusiaco a Matteo 25 (come a Farfa gli arcangeli che affiancano Cristo con i filatteri) unisce elementi senza dubbio collocabili nel *Millennium*: il Cristo sommitale con croce e globo in cui è iscritto «ECCE VICI **MVNDVS**» (esclamazione da Gv 16,3, in cui Cristo esorta i discepoli a restare saldi nella fede nell'imminenza della sua Passione); l'altare con le *insigna Christi*; i martiri sotto l'altare di Ap 6,9; le opere di misericordia; la stessa Gerusalemme celeste di Ap 21,16 quale unico segno paradisiaco.

Altrettanto esemplificativo è il caso di Torcello [30 **Torcello**], nella redazione di seconda fase. Cristo è replicato tre volte: in Croce, sulla soglia del Limbo, quale Giudice presente e futuro, supportato dal trono con i simboli della sua gloria. Sotto, ha luogo la pesatura delle anime separate, sopra la Vergine nel preponderante ruolo di intercessione; probabile è infine lo scarto semantico/temporale fra i due registri dedicati rispettivamente alla dimensione paradisiaca e infernale.

Mi limito ad un ulteriore esempio: l'iniziale I miniata di un manoscritto del nord della Francia del *De Civitate Dei* di Agostino (Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, ms. 53, f. 73, *Interea*). [31 **Iniziale I**] L'Ecclesia personificata e incoronata sovrasta il coro di Ognissanti (patriarchi, profeti, apostoli, martiri, confessori e vergini, mentre nello spazio inferiore compare una versione iper sintetica dell'«VLTIMVM IVDICIUM DEI», con Satana incatenato ai piedi di Cristo. Si tratta con ogni evidenza di una proiezione celeste della Chiesa terrestre, che avrà epilogo alla fine dei tempi con il Giudizio finale, che costituisce qui solo una delle componenti della visione *sintetica* e nemmeno preponderante: ma la tradizione degli studi identifica l'intera scena con un Giudizio finale, applicando impropriamente la figura della sineddoche, concentrandosi sulla *parte* per ignorare il *tutto*.

Tornando alla *Corte celeste* di Sant'Antonino, secondo Livia Bertelli (1991) la sua stessa presenza consentirebbe di sciogliere «ogni dubbio sulla posizione dell'entrata principale della chiesa dell'XI secolo, confermando l'asse orientato da ovest ad est, come da tradizione». Al contrario, il suo dispiegarsi monumentale di fronte all'ingresso principale della chiesa costituirebbero un'evidente anomalia, poiché tali soggetti sono sistematicamente correlati al santuario, quale preludio o fondale all'altare maggiore, oppure a spazi 'chiusi', come il braccio orientale di Farfa. L'anomalia diverrebbe

be contraddizione nel caso di connotazioni parusiache, che nel *medium* pittorico si collocano invariabilmente in controfacciata o (raramente) nelle immediate adiacenze laterali.

Il quadro invece si ricompone abbracciando l'ipotesi sostenuta da Giovanna Valenzano (1991) e ribadita da Paolo Piva (2013), secondo la quale il braccio ovest dell'incrocio avrebbe ospitato il contro-coro canonico, destinando già in origine l'ingresso principale alla testata del braccio nord, volto in direzione della città e della chiesa cattedrale (pur non escludendo l'eventualità di un accesso di servizio dalla testata ovest). In tale scenario, la grandiosa composizione dipinta sarebbe stata la perfetta proiezione *celeste* della Chiesa *terrestre* che prendeva corpo nel coro dei canonici, nonché la visione *tangibile* della partecipazione *reale* ma *intangibile* delle schiere divine alla liturgia delle ore.

Nuove considerazioni emergono anche in merito alla datazione del congegno figurativo. Dalla pubblicazione dei dipinti della navata da parte di Anna Segagni (1970), l'ipotesi di una cronologia non lontana dalle consacrazioni del 1014 e/o del 1022, entro alla metà del secolo, non è più stata messa in discussione; ciò a dispetto di svariati segnali di posteriorità, amplificati nella riscoperta *Corte celeste* e ulteriormente supportati dall'aver fissato su base archeologico-architettonica il decoro parietale di Acquanegra all'inizio del secolo XII. Evidenti affinità tecniche e formali (stilemi dei volti, dei panneggi e delle architetture dipinte, uso dei pigmenti, ecc.) documentano la pertinenza dell'intero decoro di Sant'Antonino ad un'unica bottega, pur potendo riconoscere l'operato di almeno tre personalità distinte. Si può pertanto presumere che nel 1014 e/o nel 1022 fosse stata consacrata perché agibile la sola struttura strettamente funzionale al culto, il polo liturgico orientale (o quello occidentale), e che nei tempi lunghi del cantiere il decoro parietale, verosimilmente già pianificato dall'*entourage* di Sigifredo, sia stato realizzato in una fase tarda del secolo XI, forse trovando compimento nella *Corte celeste*.